# دراسات نفسيّة .. فى تذوّق الشعر ..

بقلم : الدكتور مصطفى سويف

من الأمور التى تحفظ على المرء قدرا من الصحة النفسية لا بأس به ، وتضمن رصيدا من الحماس للحياة والتقدم لا سبيل الى الاقلال من شأنه ، وتيسر له من الفهم ما يجعل لكل خطوة من خطاه معنى وهدفا ، أن يتوقف المرء من حين لآخر عن السعى اللاهث ، وأن يتفرغ قليلا للنظر فى حقيقة أعماله واقواله والطرق التى ينظر بها الى الأشياء والأحداث ، محاولا ان يتبين ما وراءها جميعا من اسباب أو دوافع أدت اليها ، وما أحاط بهما من ظروف لا سبيل الى الخروج على مقتضياتها .

فاذا اتيح للمرء الى جوار ذلك ان يطلع على حقيقة الأسباب والدوافع والظروف التى أحاطت ببعض أعمال الغير واقوالهم والطرق التى ينظرون بها الى الأشياء والاحداث ، فذلك أحرى أن يفتح عينيه على أوجه الشبه بينه وبين الآخرين ، ويقربه بعض الشىء من العلم الموضوعى بنفوس البشر ، مما يزيد ثقته بنفسه وثقته بالآخرين ، ويعينه على اطلاق العنان لقدراته على الخلق والبناء .

بدافع من هذا النوع من التفكير رايت أن أكتب هذا المقال لقراء « المجلة » فخبرة التذوق الفنى أيا كانت الأعمال الفنية موضوع هذا التذوق ، وأيا كان مستوى هذه الخبرة من حيث تعدد عناصرها ، وتعقد نمط تشابكها ، وتعمق جذورها فى تراث الانسانية الفنى ، هذه الخبرة واحدة من الخبرات الأساسية التى يمارسها الانسان اثناء سعيه اللاهث غالبا ، فهو لا يعرف شيئا يذكر عن العوامل التى تتدخل فى تشكيلها ، والطرق المختلفة التى تتدخل بها هذه العوامل . ومع ذلك فهو يعتز بها ، ويحاول الاستزادة منها ، ولا يقتصر على ممارستها كواقعة محايدة فى حياته . فاذا اتيحت له القدرة والفرصة للحديث عنها على سبيل الوصف او التحليل أو المضاهاة بمثيلاتها عند الغير كان هذا الحديث مثارا للكثير من الجدل والخلاف . والغالب ان يكون مصدر هذا الخلاف هو افتراض كل من الأطراف المشتركة فى الجدل أن خبرته الخاصة هى « الخبرة النموذجية او الطبيعية » ، ( ومع ذلك فلا احد يصرح بهذا الافتراض على هذا النحو السافر ) ، وأن ما عداها انحراف أو شذوذ أو خطأ .

والمقال الحاضر محاولة جزئية ، لتقديم عدد من النتائج التى استطاعت أن تنتهى اليها مجموعة من الدراسات السيكولوجية الحديثة تناول بعضها خبرة التذوق الفنى بالدراسة الموضوعية (١) ( وجدير بالذكر أن هذه الدراسات لا تزال قليلة

(١) وتناول البعض الآخر جوانب أخرى من خبراتنا لكنه يلقى ضوءا على خبرة التذوق .

جدا فى مصر وفى الخارج ) ، وهدفنا ان نسهم بذلك فى القاء الضوء على بعض جوانب هذه الخبرة ، وعلى عدد من العوامل التى تؤثر فيها ، وان نرسى بعض المفاهيم التى تصلح لتوضيح ادراكنا لهذه الجوانب، ورفع الشعور بها فى نفوسنا بحيث تصبح فى مستوى يسمح بتركيز الانتباه عليها ، وتبادل التفاهم حولها فى جو من الموضوعية الهادئة بدلا من النقاش العاصف .

اما عن الخطة التى سنتبعها فى تقديم هذه المادة فسنقدم اولا فكرة اجمالية عن الجوانب أو المراحل الرئيسية التى تنطوى عليها خبرة التذوق ، ثم نعمق الحديث عن مرحلة واحدة من بينها ، لأن المجال لا يتسع لأكثر من ذلك . أما الأساس فى انتخاب هذه المرحلة فهى أنها ذات قيمة مركزية بالنسبة للخبرة اجمالا . وفى كل ذلك سوف نقصر حديثنا على تذوق الشعر ( الى حد كبير ) منعا للتشتت وطلبا للتركيز .

* * *

اذا نظرنا فى خبرة التذوق الفنى كما نمارسها فى الواقع ، لا كما نتصورها من خلال الآراء الشائعة ، واستعرضنا على سبيل الاستقراء عددا من المرات التى مارسنا فيها تذوق بعض قصائد الشعر ، تبين لنا أن هذه الخبرة ليست نوعا من الكشف او الرؤيا أو العيان المفاجىء ، الذى يحدث فى لحظة تكاد تخرج عن سياق الزمن ، ولكنها عملية تمر بعدد من المراحل المتميزة ، وتقترب شيئا فشيئا من هذا الكشف أو العيان ، وتستغرق فى نموها هذا زمنا يطول احيانا ويقصر احيانا .

فاذا دققنا النظر فى هذه العملية تبين لنا انها تنطوى على ثلاث مراحل رئيسية لا تحتاج الى كثير من العناء للتمييز بينها (١) ، وفيما يلى نذكر هذه المراحل بترتيب وضوحها لا بترتيب وقوعها :

**المرحلة الأولى :**

وتبدأ عند بدء تلاوتنا للقصيدة ، وتنتهى عند الانتهاء من هذه التلاوة . وفيها نتلقى الآثار المباشرة للتنبيهات الحسية والتصويرية المختلفة التى تبثها

(١) يمكن الرجوع الى مقال سابق نشره المؤلف بعنوان «الاسس النفسية للتذوق الفنى» فى مجلة الآداب، عدد يناير سنة ١٩٦١

العناصر والمقومات المختلفة الداخلة فى بناء القصيدة . وهذه المرحلة هى التى سنفصل القول فيها فى الجزء التالى من هذا المقال ، ومن ثم فلا نرى ما يدعو الى مزيد من التفصيل فى هذا الموضع .

**المرحلة الثانية :**

وتبدأ عندما ننتهى من المرحلة السابقة ، ونحن نمارسها ( أى نمارس جزءا منها على الأقل ) ممارسة شعورية ، لفترة وجيزة غالبا ( ولكن القليلين منا يحاولون أن يتشبثوا بها لفترة طويلة نسبية ) . وهى تبدو فى نفوسنا كما يبدو لأسماعنا رنين صوت انطلق وانقضى ، أو كما تبدو صورة ذهنية باهتة لموقف عشناه منذ قليل . وفى هذه المرحلة تتجمع نخبة من الآثار التى تلقيناها فى المرحلة السابقة ، وتحاول أن تنتظم فيما بينها فى بناء درجة معينة من التماسك . هذا البناء نسميه عادة بالأثر اللاحق للقصيدة . وهو لا يلبث أن يختفى بعيدا عن مستوى تنبهنا وشعورنا ، لكنه لا يختفى من مستويات أخرى من نفوسنا تحت مستوى الشعور هذا (١) .

* * *

**المرحلة الثالثة :**

وتبدأ قبل بداية المرحلة الأولى . ويقصد بها الفترة التى تشغلها مشاعر القلق الغامض ، والرغبة ( التى تتضح قليلا قليلا ) فى تلاوة بعض الشعر . هذه المرحلة نسميها اجمالا مرحلة التهيؤ ، وأهم مقوماتها جانبان : جانب سلبى يتلخص فى الامتناع قليلا عن الدخول فى خبرات جديدة تتضمن الاحتكاك بالعالم الخارجى ، واتاحة الفرصة لتبدد بعض الآثار المترتبة على الخبرات السابقة(٢) . هذا هو الجانب السلبى . أما الجانب الايجابى فهو عبارة عن حالة وجدانية هادئة تشبه الشعور بنغم أغنية قديمة كنا نعرفها لكننا لا نذكر الآن من معالمها سوى بعض

(١) وقد تحدث رتشارد T.A.R ch rds المشهور بكتابه فى « مبادىء النقد الادبى » عن هذا الموضوع تحت اسم التغيير المستقر الذى يحدث فى نفس المتذوق بعد فراغه من تذوق العمل الفنى . ص ١٣٢ من الكتاب ، طبعة سنة ١٩٣٤ .

(٢) من النتائج الشيقة للدراسات التجريبية الحديثة ماتبين من أن بعض الآثار التى نتلقاها أثناء ممارستنا لخبرة معينة تكون مهمتها تعويق ممارستنا لخبرة أخرى فى فرصة قريبة ، بل وتعويق استمرار الخبرة الاصلية لمدة طويلة . ويقال لهذه الآثار « الكف الرجعى » .

الايقاع الغامض ، عندئذ تشتد بنا الحاجة الى توضيح هذه المعالم ، فنتقدم لانتخاب قصيدة على أمل ان تناسب هذا الايقاع ، ونبدأ نتذوقها . وبمقدار التئامها مع ايقاع التهيؤ يكون حسن استقبالنا لها ، وبمقدار تنافرها مع هذا الايقاع تكون مشاعر خيبة الأمل التى تنتابنا نحوها .

تلك هى المراحل الثلاث لخبرة التذوق فى الشعر ، اوردناها مرتبة حسب درجة وضوحها لشعور المتذوق وقدرته على ان يجرى عليها قدرا من المشاهدة الباطنية أو الاستبطان . ولا بد أن القارىء يدرك الآن بينه وبين نفسه أن مرحلة التهيؤ ومرحلة الآثار اللاحقة تتعرض كل منهما للواد أو ما يشبه ذلك غالبا ، فهى لا تلبث أن تظهر حتى يعبرها غالبية المتذوقين الى ما وراءها . والأقلية القليلة فقط ممن تلقوا كثيرا من المران وحصلوا من هذا المران على ما يشبه الحكمة العملية فى حسن توجيه انفسهم الى التحكم فى قياد التذوق ، هؤلاء فقط هم الذين يعرفون كيف يعطون للتهيؤ حقه ( كالعداء الماهر يعرف كيف يتخذ الأهبة عند خط البداية ) ، وكيف يعايشون الآثار اللاحقة . يعالجونها فى رفق ، ويخضعون لمقتضياتها فى رضا وترحيب .

على أن هناك مرحلة رابعة ، لم نتحدث عنها حتى الآن لأنها أخفى من المراحل السابقة ، اذ لا يكاد يتنبه اليها المتذوق وهو مقبل على خبرته ، ولا أثناء الخبرة ولا بعدها . هذه المرحلة أو هذا النسيج المشارك فى بناء الخبرة هو الاطار الذهنى للمتذوق .

والاطار هنا اصطلاح محدد فى الدراسات النفسية الحديثة ( وليس مجرد اللفظ بمعناه الوارد فى قواميس اللغة ) . ويقصد به الاشارة الى الأساس النفسى الذى تنتظم من خلاله مدركاتنا ومشاعرنا . ويمكن للقارىء أن يتصوره على نحو ما نتصور مجال القوى المغنطيسية فى الطبيعة غير الحية ، فكما أن هذا المجال لا يدع ذرة من برادة الحديد تعرض له دون أن يثبتها فى اتجاه معين تحدده خطوط القوى ، كذلك الاطار الذهنى له مثل هذا السلطان على مدركاتنا وأفكارنا ، لا يدع تنبيها حسيا ولا بادرة ذهنية دون أن يعطيها معنى معينا داخل بنائه . والجدير بالذكر أن الاطار يتشكل من خلال نوع الخبرات التى يمر بها الشخص ، وسياقها .

وهنا نقف لنبين مقدار اهميته فى تشكيل عملية التذوق(١) فهو الأساس العميق فى اكتساب مدركاتنا جميعا ( بما فى ذلك الأعمال الفنية ) معناها ووقعها فى نفوسنا ، وهو يمارس فعله من مستويات نفسية بعيدة عن شعورنا وتنبهنا ، وهو يتشكل من خلال خبراتنا الشخصية .

وربما كان من الخير لنا ، ولمستقبل الخلافات الثقافية فيما بيننا ، ان نتريث فى هذا الموضع قليلا لنرى اى قدر من النسبية يتدخل فى احكامنا ، وفى تفسيراتنا .

الى هنا ويكفينا هذا الحديث فى الاطار ، ويكفينا بالتالى هذا العرض المجمل للأنسجة او المراحل الرئيسية التى تتضمنها خبرة التذوق . ومن الجلى اذن ان هذه الخبرة عملية معقدة ، تمتد فى الزمن فترة طويلة نسبيا ، وتمر بعدد من المراحل المتميزة .

والمهم الآن أن نعمق الحديث عن المرحلة الأولى، مرحلة مباشرة التذوق أو الاحتكاك بالقصيدة .

يمكننا ان نبدأ بأن نلخص للقارىء الفكرة الأولى التى نقدمها فى هذا المقال . ونحن نقدمها على سبيل الفرض العلمى الذى تؤيده بصورة مباشرة عدة مشاهدات نستطيع ان نجريها على أنفسنا أثناء مباشرتنا لتذوق احدى القصائد ، وتؤيده وتثريه بصورة غير مباشرة كثير من النتائج التى اسفرت عنها البحوث التجريبية الحديثة فى سيكولوجية الادراك بوجه خاص .

تتلخص هذه الفكرة فى أن الخطوط العريضة للعملية التى نمارسها اذ نتذوق القصيدة شبيهة بالخطوط العريضة للعملية التى نمارسها اذ ندرك شخصية انسان يواجهنا ( أما تفاصيل العمليتين فمتباينة ) . وربما كان من أهم المغريات بهذا التشبيه أننا فى الحالتين نقف قليلا عند الجسم

---

(١) والواقع أن هناك نسيجين آخرين لايمكن اغفالهما اذا أردنا أن نكون فكرة شاملة عن جوانب هذه الخبرة . أحدهما هو مجموع الاستعدادات الفطرية لدينا لاصدار احكام جمالية ، وهى هذه الاستعدادات التى تتشابه بين أبناء البشر جميعا وتؤدى الى توافر حد أدنى من التشابه بين أحكامنا الجمالية جميعا . وهذا ما درسه بيركونى فى كتابه « القياس الجمالى » ( ١٩٣٣ ) . والنسيج الثانى هو مجموع الاستعدادات الشائعة لدى أبناء الحضارة الواحدة وهى استعدادات أو قوالب تغرسها وتدعمها الحضارة فى أبنائها فتوجد بينهم قدرا جديدا من التشابه فى الاحكام الجمالية ، يميز بينهم اجمالا وبين غيرهم من أبناء الحضارات الاخرى ، وهذا النسيج موضوع دراسة العلماء الاجتماع ودارسى الحضارات .

المرئى ثم نعبره الى ما وراءه ، الى الأبعاد المعنوية للشخصية فى حالة ( كالمرونة ، والذكاء ، وضبط النفس .. الخ ) ، والى الأبعاد الاساسية للخبرة الشعرية فى الحالة الأخرى . ونحن فى الحالتين لا نعبر المظهر الخارجي عبورا تاما يؤدى الى نسيانه او تناسيه ، بل نعبره ونظل مشدودين اليه فى الوقت نفسه . ففى حالة الشخصية نعبر مظاهر السلوك متوسمين وراءها قدرا معينا من المرونة او الذكاء .. الخ لدى هذا الشخص لكننا نظل نذكر بعض هذ المظاهر ( على الأقل ) باعتبارها النواة الصلبة او التجسد لهذه السمات . وكذلك فى حالة خبرة التذوق نعبر الفاظ القصيدة وتركيباتها اللغوية لنحيا فى حالة شعورية معينة ، لكننا نظل مشدودين بدرجات واشكال مختلفة من التذكر ( والآثار اللاحقة ) الى بعض تلك الألفاظ والأبنية اللغوية باعتبارها تجسيدا للأبعاد الرئيسية فى تلك الحال الشعورية .

منذ سنة ١٩٤٦ بدا احد العلماء الامريكيين المعاصرين ويدعى آش سلسلة من التجارب الممتازة على الكيفية التى يتم بها ادراكنا لشخصية الغير . وكان من أهم النتائج التى انتهى اليها ( ودعمت فيما بعد لدى باحثين آخرين ) ان ادراكنا لشخصية الآخر تحدده بدرجة عالية بضع الملاحظات المبكرة التى نجمعها عنه ، او الفكرة الأولى التى تسبق لنا عنه . ذلك ان هذه الفكرة الأولى ( وقد تنطبع فى اذهاننا نتيجة لكلمة واحدة يوصف بها امامنا ) لا تلبث ان تثير فى الذهن حالة معينة يقال لها « التوجه الذهنى »(١) من أهم خصائصها تحديد زاوية معينة ندرك منها الموضوع الذى نتقدم لادراكه ولا نستطيع أن نغيرها الا بمجهود شاق وبعدد من الحيل والطرق غير المباشرة .

ان اقرب الأمثلة الى توضيح هذه الحالة مثال لا شك انه وقع للكثيرين منا ونحن بعد طلاب فى المدارس الثانوية . عندما كنا نقبل على حل احد تمرينات الهندسة الوصفية ، فنبدا بضع خطوات ثم نتعثر ، ونظل واقفين فى موضعنا لا نستطيع أن ننفذ الى الحل رغم كثرة المحاولات التى نقوم بها . نشعر كأن جدرانا اقيمت من حولنا فلا مخرج لنا منها . وعندما يشير علينا المدرس بأن نقيم عمودا عند النقطة كذا يتغير المشهد فجأة وينفتح الطريق الى الحل . هذه الحالة الذهنية التى كانت متمكنة منا قبل اقامة العمود ( او القيام « بالعمل » كما كانوا يعلموننا ) هى حالة التوجه الذهنى التى نشير اليها . ونحن نعجب كيف تمكنت منا على هذا النحو ، ولكن هذا هو واقع الحياة النفسية والحياة العقلية اردنا ذلك أم لم نرد. ولايشترط فى التوجه ان يكون مضادا للطريق المؤدى الى الحل الموضوعى السليم . غير اننا لا نشعر بوطاته على عمليات التفكير والادراك لدينا الا اذا جاء على هذا النحو .

المهم ان هذا التوجه الذهنى ينشأ لدينا فى بداية عملية الادراك ( او التفكير ) ، معتمدا على عدد قليل جدا من العناصر التى نتلقاها . وأى موضوع معقد يفصح عن أبعاده ومقوماته فى(١) لحظات زمنية متوالية ( كالشخصية او القصيدة ) انما يخضع لثقل هذا التوجه وما يترتب عليه . ومن اهم التغيرات التى يدخلها على نفوسنا انه يحدد مجال الرؤية لدينا بصورة معينة ، ويصبغ هذا المجال بلون بعينه ، ويقيم فينا ما يشبه التوقع او الانتظار لوقائع من طراز معين ولو اننا لا نستطيع ان نحدد ملامحها بدقة .

هذا عن التوجه الذهنى كما توضحه تجارب ادراك الشخصية .

ولا شك ان القارىء بدا يفطن الى كيفية الافادة من مفهوم التوجه هذا فى دراستنا خبرة التذوق . لنفرض اننا بدانا نتلو قصيدة « اوراق الخريف » للشاعر ميخائيل نعيمه التى مطلعها :

تناثرى ، تناثرى يا بهجة النظر
يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر
يا أرغن الليل ويا قيثارة السحر
يا رمز فكر حائر ورسم روح ثائر

ان التوجه الذى نتحدث عنه ينشأ لدينا منذ البداية ، حال تلاوتنا للكلمتين الأوليين غالبا ، قد يتأخر عن ذلك قليلا عند بعض الأفراد ، وقد يبكر قليلا عند البعض الآخر ممن يفطنون الى قراءة الكلمة الأولى على وزن « متفعلن » ، ومع ذلك فظهور التوجه بوجه عام لا يقتضى المعرفة المفصلة بأوزان الشعر . هذا التوجه قوامه احساس غامض بايقاع معين ، وبقيم صوتية معينة ، وربما ببعض الصور الخيالية الغائمة . ويصحب ذلك شعور بالتحرك نحو مزيد من العناصر التى تدعم كلا من جوانب هذا التوجه . ومن هنا يمكننا ان نحدد اهميته

(١) يقابل هذه الكلمة باللغة الانجليزية كلمة Mental Set

(١) وكالعمل الموسيقى والمسرحية .

الرئيسية بالنسبة لعملية التذوق بأن البذرة الأولى لما يمكن أن نسميه بخبرة الوحدة الشعورية للقصيدة . وبمقدار توافر العناصر الذاتيـــة ( فى المتذوق ) والموضوعية ( فى القصيدة ) التى تتيح له أن يتفتح عن امكانياته ، وتقدم له ما يتفق ومقتضياته بدلا من معاكستها وارغامها على كثير من التعـديلات الكبيرة ، يتوفر شرط هام من الشروط التى تتدخل فى تحديد شعورنا بقبول القصـيدة أو بالنفـور منهـا .

من خلال هذا المنطق نستطيع ان نفهم لماذا يوصى الشاعر الانجليزي سيسيل داى لويس من يتعرضون لتذوق الشعر بوصيتين أساسيتين :

أولاهما : أن يستمعوا للشعر يتلى (أو يتلونه هم) بصوت مسموع .

والثانية : أن يتخذوا اتجاها نفسيا نحو القصيدة وهى تتلى عليهم ، يسميه اتجاه الاستسلام اليقظ .

والوظيفة الأولى للتلاوة المسموعة هنا هى ابراز العناصر الايقاعيـة والصوتية فى شعور المتذوق ، بأوضح درجة من البروز، وبأقل درجة من المشقة، على أساس ان المطالعة الصامتة تكون آثارها أكثر تعرضا للتشتت بفعل التنبيهات الواردة علينا من البيئة الخارجية ، ومن بعض مناطـق فى نفوسنا . فاذا صحب التلاوة المسموعة اتجـاه الاستسلام اليقظ ادت وظيفتها بأعلى قدر ممكن من الكفاءة .

فاذا ساعدنا التوجـه على أن يبرز على هـذا النحو منذ البداية كان فى ذلك ما يسـاعد على استكشافنا الوحدة الشعورية للقصيدة بكل مالها من تنوعات ، بدلا من أن يتعرض التوجـه لبعض التشتت ، ثم نصادف عناصر لا تلتئم مع بقـاياه المشوهة فنلوم القصيدة ومبدعها .

على أننا نستطيع أن نفهم فى هذا الموضع ما الذى نفيده من اعادة تلاوة القصيدة . سوف نقلل بذلك من خطر التوجه ، لن نجعله بصـورته الساذجة يؤثر تأثيرا عميقا فى حكمنا على القصيدة ، اذ سيصبح الانطباع الأول فى التلاوة التالية مشدودا الى بعض عناصر ترسبت فى نفوسنا عن القصيدة منذ التلاوة الماضية ( وقد تكون لهذه العناصر مقابلاتهـا فى وسط القصيدة او فى آخرها ) . وربمـا كان من الأفضل هنا ان تنقضى فترة لا بأس بها بين التلاوتين تتيح الفرصة لانتخاب بعض عناصر الخبرة الماضية واسقاط البعض الآخر . ونحن نفترض هنـا ان العناصر الباقية تكون غالبا أقرب الى الجـانب الموضوعى للخبرة ( متعلقة بالعمل الفنى أكثر منها بذات المتذوق ) . فى حين أن العناصر المتلاشـية تكون أقرب الى الجانب الذاتى لتلك الخبـرة (متعلقة بذات المتذوق أكثر منها بالعمل الفنى ) .

ومع ذلك فان الألفة لن تصنع المعجزات فى تعديل التوجه .

نشر ريمان بحثا عام ١٩٥٦ فى « الانفعال والمعنى فى الموسيقى » جاء فيه أن المران والنية الطيبة عنصران لا غنى عنهما فى تذوق الأعمال الفنيـة العظيمة المعقدة . والنية الطيبة هنا تشير الى ان يتبنى المتذوق اتجاها نفسيا نحو العمل قوامه الرغبة فى التلقى وفى الاستكشاف ، أن يدخل المتـذوق خبرة التذوق وهو منفتح النفس لما يمكن أن يكون جديدا . هذا المتذوق هو الذى يمكنه أن يفيد من اعادة التلاوة .

ومعنى ذلك أننا بدأنا نشير الى عوامل أو شروط خارج التوجه لا بد من أن نحسب حسابهـا حتى ونحن نتكلم عن التوجه نفسه . والواقع أننـا مضطرون الى ذلك لأن التوجه لا يقوم فى الفراغ ، بل يقوم فى نفس بشرية ، فيتأثر بالاطار الذى تحمله ( والذى أشرنا اليه فى صدر هذا المقال ) ، ويتـأثر بالتهيؤ الذى يسبق بدء التلاوة ، ويتأثر بعوامل أخرى متعددة .

ومن المفيد هنا ان نذكر تجربة حديثة توضح بعض مظاهر هذا التأثير . أجرى هـذه التجربة باحث يدعى برنار ميكول ونشر نتائجها عام ١٩٥٨ . والتجربة تتناول الأثر (فى ابسط مظاهره) اى بالقبول او النفور ) الذى تتركه الموسيقى المعتادة والموسيقى غير المعتادة فى نوعين من الأشخاص تسـاووا فى معلوماتهم وخبراتهم الموسيقية السابقة ( وكلها تدور حول الموسيقى المعتادة ) ، وفى أعمارهم ، وفى ذكائهم . واختلفوا فى حظ كل منهم مما نسميه سمة «الجمود النفسى» (١) . ومن الجدير بالذكر ان هذه السمة من سمات الشخصية بحثت كثيرا فى الدراسـات الحديثة (٢) . وامكن وضع مقاييس لها تتوافر فيها نسبة لا بأس بها من الشروط الواجب توافرها فى المقاييس العلمية . والمهم هنا أن نعرف المقصود بها

(١) يقابل هذا التعبير بالانجليزية dogmatism .
(٢) من أشهر الباحثين المحدثين الذين عنوا بهذا الموضـوع ميلتون روكيتش .

بالضبط . فهى تشير الى ما يبدو لدى عدد كبير من الأشخاص من ميل الى الاحتفاظ بعدد من الآراء والمعتقدات المحددة ، والتى تربط بينها مجموعة من علاقات الاعتماد المتبادل بحيث يتكون من المجموع نظام أو بناء على قدر من التماسك والاستقرار . الواقع ان هذه السمة متوفرة لدينا جميعا ولكن بدرجات متفاوتة ، ويكون التفاوت فى وضوح عناصر هذا البناء وفى شدة ميله الى التماسك والاستقرار ، وبالتالى الى مقاومة اى عنصر جديد قد يؤدى استيعابه الى ضرورة احداث تغيير جذرى فى شكل هذا البناء .

طبق مقياس الجمود على مجموعة كبيرة من الأشخاص ، لتحديد درجاتهم على هذه السمة ، ثم انتخب من بين أفراد هذه المجموعة مجموعتان صغريان ، احداهما مجموعة المتطرفين نحو زيادة السمة ( ١٥ ٪ ) ، والثانية تتألف من المتطرفين نحو النقص ( ١٥ ٪ ) .

بعد ذلك عرض أفراد المجموعتين معا للاستماع الى مقطوعتين موسيقيتين ، متعادلتين من حيث الآلات المشتركة فى عزف كل منهما ، ومن حيث انهما مجهولتان لأفراد المجموعتين اذ لم يحدث أن استمعوا اليهما من قبل أما وجه الخلاف بينهما فهو أن احداهما تقوم على أساس السلم الموسيقى المعتاد فى الموسيقى الكلاسيكية ( وكانت من تأليف شونبرج(١) ) .

ليس من المناسب هنا أن أدخل فى التفاصيل الفنية التجربة أكثر من ذلك . فالمهم اجمالا انها كانت مكتملة للشروط التى تجعل منها تجربة علمية جيدة . ثم يأتى بعد ذلك دور النتائج ، والذى يخصنا منها نتيجتان :

الأولى : ان المجموعتين تعادلتا تعادلا تاما تقريبا فى قبولها لمقطوعة برامز بينما اختلفا اختلافا بينا فيما يتعلق بمقطوعة شونبرج . فالمجموعة المتطرفة فى زيادة الجمود نفرت منها نفورا واضحا ، فى حين ان المجموعة غير الجامدة استطاعت أن تقبل عليها بدرجة لا بأس بها .

والثانية : انه عندما اعيد عزف المقطوعتين لم تتغير درجة اقبال المجموعتين على مقطوعة برامز التقليدية . فى حين تغيرت الدرجة بالنسبة لمقطوعة شونبرج . فالجامدون الذين كرهوها فى العرض الأول ازدادوا كراهية لها ، فى حين ان المجموعة غير الجامدة ازدادت درجة اقبالها عليها .

هذه هى التجربة التى اجراها نيكول ، وهى مفعمة باللمحات الشيقة ، وقد أوردتها لأوضح أن التوجه الذى يقوم فى نفس المتذوق يتأثر - ضمن ما يتأثر - بهذه السمة الشخصية ، سمة الجمود والنفور من الجديد . فالجامدون فى هذه التجربة لا بد وأن مقطوعة شونبرج صدمتهم منذ مطلعها ، ولم تنفعهم الألفة ( باعادة العرض ) فى أن تعدل من طبيعة التوجه الأول المشحون بمشاعر النفور . بل كأنما جاءت هذه الألفة لتدعمه .

هذه النتيجة يمكننا أن نتصور ما يناظرها اذا نحن أعدنا اجراءها على شبان مصريين ، نسمعهم مقطوعة من موسيقانا المألوفة لنا ( بدلا من مقطوعة برامز ) ، ومقطوعة من الموسيقى الكلاسيكية التقليدية ( بدلا من مقطوعة شونبرج ) . وفى الخلافات المحتدمة حاليا حول الشعر القديم والجديد ما يرجح صدق هذا التنبؤ . ومن موضعنا هذا نستطيع أن نفهم أى نوع من الخدمة للحركات الجديدة ( فى الشعر وفى غيره من الفنون ) يسديها أولئك الذين يكرسون أنفسهم لابراز مواضع الاتصال والتشابه بينها وبين القديم ، اذ انهم بذلك ينهجون منهجا تربويا ممتازا فهم يساعدون البعض ( ممن يناظرون الفئة المتطرفة بالزيادة فى تجربة نيكول ) على أن يجدوا المنافذ الملائمة داخل أبنيتهم المتماسكة ليدخلوا منها ويدخلوا معهم هذا الجديد . هم بذلك يشيرون فى نفوسهم الطمأنينة ، ويدلونهم على الطريق الى الحل .

ولنترك مفهوم التوجه بكل ما يثيره من تحديدات وما يتطلبه من احتياجات لضمان أفضل ارتقاء لخبرة التذوق .

فى دراسة سابقة لكاتب هذه السطور نشرت عام ١٩٥٠ ، تناول فيها الأسس النفسية لعملية الابداع الفنى فى الشعر ، أمكن الكشف عن أن الشاعر يتقدم فى ابداعه من خلال توتر عام يقوم كقوة دافعة وراء عمله فى القصيدة كلها ، غير أنه لا يظل متجانسا منذ البداية حتى النهاية ، بل يتفتح عن عدد من التوترات الصغرى التى تظهر تباعا ، كل توتر يبدأ فيدفع الشاعر الى قرض عدد من الأبيات تكون متماسكة فيما بينها أكثر من تماسك كل منها



(١) بالنسبة لمن يهمهم أن يعرفوا شخصية المقطوعتين اللتين عزفتا : كانت مقطوعة برامز هى الرباعية الوترية من مقام ٢ صغير . ومقطوعة شونبرج هى الرباعية الوترية الرابعة

مع أبيات من مجموعة أخرى . وقد اطلقنا على هذه المجموعات اسم الوثبات . ولا يكاد يحدد حجم الوثبة شيء سوى العوامل النفسية . ومن خلال تلك الدراسة بدت الوثبة على أنها الوحدة الحقيقية للقصيدة ، ( من وجهة نظر الدراسة النفسية على الأقل ) لأنها تعتمد على توتر واحد باعتباره قوة دفع واحدة ، ورؤيا واحدة .

هذا التحليل على ضوء مفهوم التوترات ، لتحرك الشاعر اذ يتلمس طريقه الابداعى ، يبدو أنه يصلح ايضا لتحليل تحرك المتذوق داخل القصيدة . فقد نشر هنجرلاند عام ١٩٥٧ بحثا فى مجلة علم الجمال الاميريكية يقرر فيه أن عملية التذوق الفنى تعتمد على استثارة متعمدة لتوترات نحاول أن نطيل أمد كل منها بدلا من ان نسرع بالتخفف منه ( كما هو المعتاد بالنسبة لمعظم توتراتنا المرتبطة بحوافز عضوية كالجوع والعطش ) .

ويبدو من ذلك اذن اننا نحاول ان نواجه حركة الشاعر فى ابداعه ، بحركة مماثلة فى تذوقنا ، فتوتراته نحاول أن نلقاها بتوترات مقابلة . ومن هذه الزاوية تبدو سمة الصدق فى القول الذى تردد كثيرا ، بأن خبرة التذوق محاولة لاستعادة خلق خبرة الابداع . وكما أن خبرة الذوق تبدأ توجها يوحى باستباق ما سيأتى ، كذلك خبرة الابداع نعرف أنها تبدأ سديما غائما يحيط بنواة مركزية غالبا ما تملى مطلعا ذا اتجاه معين للقصيدة . وبقدر اخلاص الشاعر ومتابعته لهذا الاتجاه ، وبقدر حرص المتذوق على ابراز معالم التوجه والاستسلام اليقظ لمطالبه ، ( وبقدر التشابه بين اطار الشاعر واطار المتذوق ) ، تقترب الخبرتان من التطابق (١) والغالب أن تمكننا الألفة بالقصيدة من تبين حدود الوثبات فيها واستثارة التوترات بالحجم المناسب لهذه الوثبات .

تبقى بعد ذلك مسألة المضمون الحسى والتصورى لخبرتنا التذوقية . أما التوترات التى أشرنا اليها فأغلب الظن أنها تكون ما يمكن أن نسميه بالمضمون العضلى لتلك الخبرة . ذلك اننا اذا تركنا لأنفسنا بعض الحرية ونحن نتلو الشعر لا نلبث أن نجدنا منساقين الى القيام بحركة فعلية بجزء ما من جسمنا ، حركة مطابقة للايقاع الذى نستشفه . حركة ولو ضئيلة نبرز بها نمط الايقاع فى شعورنا . ( ويمكن القول بأن هذه الحركة تقوم بدور هام فى تحقيق سيكولوجية الاندماج التى تتطلبها خبرة التذوق الفنى فنحن لا نقتصر على أن نستشف الايقاع بل نوقع انفسنا ان صح هذا التعبير ) . وحتى عندما نقمع حركتنا الظاهرة نحيى الايقاع فى نفوسنا بطريقة تخيلية تختلف فى ظاهرها من فرد الى آخر . ولكنها تقوم لدى الجميع غالبا على أساس واحد هو حدوث توترات عضلية خافتة لا ترى بالعين المجردة الا أن بعض الأجهزة العلمية الحديثة تستطيع أن تتبينها وتسجلها . وهذا ما أوضحه جاكبسون منذ سنة ١٩٣٨ ، اذ استطاع أن يسجل بجهاز رسم الموجات الكهربائية العضلية ارتفاعا فى التوتر العضلى فى المناطق الجسمية التى يتخيل الشخص انه يحركها دون أن يحركها بالفعل .

هذه التوترات العضلية التى تظل دون مستوى الحركة المرئية ، أو تصل الى هذا المستوى ( وما يترتب عليها من تنبيهات للاطراف العصبية المنتهية فى المجموعات العضلية التى يصدر عنها التوتر ) والتنظيمات المختلفة التى تلتئم على أساسها لتكون جسم توتر نفسى كبير يمضى على أساس الأبيات أو الفقرات أو الوثبات ، هذه جميعا تكون المضمون العضلى لخبرة التذوق .

لكن الخبرة فى هذه الحدود تظل شبيهة بتذوق الرقص ( ومع ذلك فالرقص هنا باهت أو موءود ) . أما الشعر فيضيف مضمونا حسيا وتصوريا لايمكن اغفاله ، وذلك من خلال التركيبات الصوتية لألفاظه وسياقها ، ومن خلال الصور المتفاوتة التركيب التى يبنيها .

والذى يهمنا هنا نقطتان :

أولاهما : تتعلق بما نسميه ظاهرة « الحس المشترك » فقد تبين فى عدد من التجارب التى أجريت فى ميدان الاحساس أن هناك نوعا من الارتباط الثابت بين نشاط بعض الحواس . وأن هذا الارتباط يتضح بصورة خاصة بين السمع والبصر ، فالأصوات المختلفة تثير هى نفسها صورا خيالية لونية معينة ، ولهذه العلاقات « الصوتية اللونية » بعض القواعد العامة التى تصدق بالنسبة لمعظم الأفراد ( فمثلا نغمات القرار تثير الاحساس بلون بنى ) ، ولها من ناحية أخرى جوانبها التى

(١) ولو أننا لانرى مايدعو الى اعتبار هذا التطابق مثلا أعلى نسعى اليه .

تظهر فيها الفروق بين الأفراد ، وفى هذه الحالة تدل النتائج التجريبية على العلاقات التى تظهر بالنسبة لفرد ما تكون ثابتة بالنسبة له طوال فترة طويلة من حياته . هذه الظاهرة لا شك انها تبرز أوضح ما تبرز فى حالة التذوق الموسيقى ، وسواء اكان اساتذة النقد يعتبرونها مصدرا من مصادر الثراء فى خبرة التذوق ام لا فالحقائق التى تهمنا من وجهة النظر السيكولوجية ان هذه الظاهرة موجودة ، وانها تكون مصدرا من مصادر التباين بين الخبرات التذوقية التى يمارسها أفراد مختلفون للعمل الفنى الواحد ( بغض النظر عن مستوى ثقافتهم الفنية والعوامل الاخرى التى قد تتدخل ) وانها تظهر فى تذوق الشعر ، ولكن بصورة اشد خفوتا غالبا .

والثانية : تتعلق بما نسميه « بالادراك الفراسى » ( نسبة الى الفراسة وهى فن استشفاف الشخصية المعنوية وراء المظاهر الخارجية ) .

اذ تشير دراسات متعددة الى أننا نتناول بهذا النوع من الادراك معظم مدركاتنا ، ولا يقتصر الأمر على أن نتناول به الشخصية الانسانية فحسب . اننا نميل الى ان ندرك الأشياء المختلفة ، والألفاظ والمشاعر والانفعالات جميعا كما لو كان لكل منها « شخصية » قائمة بذاتها تحمل عددا من الصفات أكثر بكثير مما جرت المواضعات الاجتماعية باثباته لها . فانفعالاتنا ( اذا نحن اطلقنا لأنفسنا بعض تلقائيتها فى التصور ) تميل الى أن تبدو بألوان مختلفة وبدرجات مختلفة من الخشونة او النعومة ، بعضها مصقول وبعضها مدبب .. الخ . وقد تبين ان هناك اتفاقا كبيرا بين ابناء الحضارة الواحدة فى هذا الصدد يفرق بينهم وبين ابناء الحضارات الأخرى ، وتبين أن هناك عددا من الفروق بين الذكور والاناث من ابناء الحضارة الواحدة ، لكنها ليست فروقا شاسعة . هذا ما أوضحته تجارب بلوك الشيقة وقد نشرها عام ١٩٥٧ . وثمة نتائج مماثلة لها فى صورتها العامة تتعلق بادراكنا للكلمات سبق ان نشرت قبل نتائج بلوك . هذا الادراك الفراسى للكلمات ولما تشير اليه من معان لا شك انه يتدخل فى تحديد المضمون التصورى لخبرة تذوق الشعر ، وفى تحديد شعورنا بالاقتناع العميق بصدق تعبير الشاعر أو بزيفه او على الأقل بمدى مطابقته لتلقائيتنا فى هذا الصدد وما تمليه من توقعات .

وينبغى أن نضيف هنا ، اى الى المضمون الحسى والتصورى لخبرة التذوق تلك العناصر التى ورد ذكرها عند الكثيرين ممن كتبوا فى هذا الموضوع ، كالقيم الايحائية للالفاظ ، وقيمة الصور الذهنية التى تستثيرها الاستعارات وما اليها .

الى هنا ونحن نتتبع العناصر المشتركة فى خبرة التذوق الشعرى فى معظم حديثنا . والسؤال الذى يفرض نفسه بعد ذلك يبرز على النحو الآتى : ما هى العوامل التى تفرق بين الخبرات التذوقية لدى الأفراد المختلفين اذا ما تعرضوا لتذوق قصيدة واحدة ؟.

لم نذكر بشىء من التوسع حتى الآن سوى عامل الجمود أو التفتح . ومع ذلك فالمجال لم يعد يسمح بمزيد من التوسع . لذلك نكتفى بالاشارة الى عدد من العوامل الأخرى حتى لا تقوم فى نفوسنا شبهة بالتقليل من شأنها ، وفيما يلى هذه العوامل :

١ ـ اتساع نطاق الادراك ( أو الذاكرة المباشرة ) او ضيقه عند المتذوق .

٢ ـ نوع الذاكرة ( غلبة العناصر البصرية مثلا أو السمعية .. الخ ) .

٣ ـ الايقاع الشخصى ، ويقصد به المتوسط العام للسرعة التى يميل المتذوق الى اداء أعماله المختلفة ( الحركية والذهنية ) بها .

وثمة بضع عوامل أخرى اقل من ذلك شأنا .

يكفى هذا القدر من الحديث عن مرحلة مباشرة التذوق الشعرى .

وقد ركزنا الحديث حول نقاط ثلاث : التوجه ، والتوترات ، والمضمون الحسى والتصورى للخبرة ، مع الاشارة الى العوامل التى تفرق بين الخبرات التذوقية للافراد المختلفين .

وقد حرصنا على أن نقدم هذا الحديث بعد أن ثبتنا هذه المرحلة فى موضعها بين سائر مراحل خبرة التذوق او انسجتها ؛ لنوضح بذلك ان مرحلة المباشرة هذه ليست قائمة هكذا فى الفراغ ، لكنها مشروطة بهذا السياق الذى ترد فيه منذ الاطار ( على اقل تقدير ) حتى التهيؤ ، بل وحتى الآثار اللاحقة للخبرات الماضية .

بهذه النظرة الرحبة ، التى تمدنا بها بعض الدراسات الحديثة لواقع الخبرة التذوقية ، نستطيع ان نفطن الى حدود رؤيانا ، ورؤى الآخرين .